

MARY GREEN. *Diamela Eltit, Reading The Mother*. Woodbridge: Tamesis, 2007.

Mary Green, quien se ha dedicado a la investigación de la obra de Diamela Eltit y la narrativa de mujeres chilenas en el período de la dictadura y pos dictadura, publica esta investigación creando una nueva e interesante lectura de la obra de la autora chilena Diamela Eltit. Partiendo de la base que la crítica literaria principalmente ha enfocado el análisis de la obra de Eltit desde una perspectiva social, política, simbólica, feminista, etc.; ahora nos encontramos con un análisis basado principalmente en el psicoanálisis y la perspectiva feminista. El tema principal que aborda la autora es la representación de la maternidad en seis novelas de Eltit: *Lumpérica* (1983), *Por la Patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca Sagrada* (1991), *Los Vigilantes* (1994) y *Los trabajadores de la muerte* (1998), a los cuales les dedica un capítulo completo en orden cronológico. El objetivo principal de la autora es argumentar que el cuerpo maternal y la relación madre-hijo en las novelas son fundamentales para crear una crítica de toda la obra de Eltit, la cual generalmente se ha calificado de hermética. El análisis que elabora Mary Green en cada una de las novelas, a través de la estructura de las obras y del lenguaje, busca reconfigurar la fundación de las estructuras simbólicas para incorporar a la madre como sujeto. Todo este análisis se encuentra basado principalmente en las teorías de Julia Kristeva y Luce Irigaray.

La introducción del libro está subdividida en cuatro secciones que permite al lector recrear un buen contexto histórico, social y crítico en el cual se desarrolla la obra de Eltit. La primera sección, "Motherhood in the Chilean Context", la autora explica su hipótesis de trabajo y elabora un panorama general de las novelas publicadas por Eltit, junto con abordar el concepto de maternidad y familia en Chile bajo la dictadura de Augusto Pinochet. La segunda sección, "From Dictatorship to Democracy: The Literary and Cultural Context", realiza el análisis de la producción de la "Escena de Avanzada", grupo intelectual al cual perteneció Diamela Eltit, y sus formas de protesta política no convencional. La sección "From Authoritarianism to the Market: Reading and Writing

Strategies of Resistance” explica las novelas de Eltit como formas de oposición al sistema autoritario que vivía Chile bajo la dictadura. La introducción finaliza con “The Critical Reception”, en la cual se confronta la variada recepción crítica que ha tenido Eltit, tanto en Chile como en el extranjero.

En el primer capítulo, “Language, Vision and Feminine Subjectivity in Lumpérica”, Mary Green define a esta primera novela de Eltit como “la novela del toque de queda” (29). La novela contiene un escenario mínimo –una plaza pública en Santiago de Chile–, donde la protagonista llamada L’Iluminada, realiza un juego de representación en el que actúa diferentes poses bajo la luz de un luminoso. Según Mary Green, bajo el concepto de la semiótica de Julia Kristeva, el movimiento del cuerpo de L’Iluminada corresponde a una variada semiótica de significación en que la materialidad del cuerpo corresponde a la materialidad del lenguaje, es decir, un cuerpo deseante que hace emerger la subjetividad femenina en la página en blanco.

En el capítulo “*Por la Patria: Mother, Family and Nation*”, Green califica esta novela como una de las más marginales y como la “novela de la dictadura” (47), la cual incluye épica, tragedia griega y drama. La novela es una lectura de la conexión entre la familia nuclear patriarcal y el autoritarismo represivo. Desde el psicoanálisis de Irigaray y Freud, la autora afirma que esta novela aborda el fantasma del incesto en la relación de Coya, la protagonista, con su padre sin nombre, la ley paternal y el discurso militar. Además, se aborda la relación madre-hija y la ruptura violenta –en el orden simbólico– con la llegada de los militares al barrio. Para Mary Green, el episodio de la tortura en la prisión que sufre Coya, es el inicio de la escritura que se desarrolla por medio del diálogo con su madre y sus amigas. Utilizando la teoría de Irigaray, la autora afirma que Coya simboliza la diferencia con la madre por la búsqueda autónoma fundada en la reconstrucción del cordón umbilical como símbolo de la herencia materna del continente.

“Motherhood and Gender in *El Cuarto Mundo*”, es calificada por la autora como la “novela de construcción del género” (73). Green afirma que la novela posee dos niveles. El primer nivel es la historia de los mellizos y las categorías que los diferencian en su sexualidad. Además, el incesto reaparece como tema. El segundo nivel corresponde al proceso mismo de escritura que se relaciona con la espera del bebé de la hermana melliza, Diamela Eltit, con su hermano mellizo, ahora travestido en virgen. Encerrados en la casa, los mellizos esperan al bebé que se vaticina como un monstruo deforme. El bebé/novela emerge de la relación de dos cuerpos, masculino y femenino, que representan las funciones simbólica y semiótica del lenguaje. Por lo tanto, según el análisis de Green, es el lugar desde el cual habla este sujeto marginalizado para provocar un quiebre en la estructura del orden racional.

En el siguiente capítulo, “*Vaca Sagrada: Violence, Abjection and the Maternal*”, se afirma que ésta es la primera novela de la transición chilena y la primera publicada en el extranjero (Buenos Aires). Es calificada como parte de la “nueva narrativa” (92)



de jóvenes escritores que emergen en la década de los 90. Mary Green observa que el tema principal es la mujer como abyección al relacionarla constantemente, en forma peyorativa, con animales. Basándose en los postulados de Kristeva, la autora argumenta que esta analogía que el discurso popular hace de la mujer es un refuerzo de la noción falocéntrica de la sexualidad femenina como abyecto y desde donde se funda el orden patriarcal simbólico. El análisis de la novela se centra en las relaciones de Francisca con sus dos amantes por medio de diferentes voces narrativas que abruptamente se van haciendo uso de la palabra. El motivo central para la autora es la sangre menstrual, uno de los tabúes culturales menos abordados, donde aleja el cuerpo femenino de su especificidad biológica para identificarlo con la intimidad corporal y la incitación al placer.

En el capítulo “Writing the Mother en *Los Vigilantes*”, la autora afirma que esta novela estuvo influenciada por la teoría del poder de Michel Foucault y el cambio de discurso cultural en la política chilena del primer gobierno de la Concertación. La novela está compuesta por cartas de una madre a un padre ausente quien, por medio de estas cartas, ejerce una continua vigilancia sobre la vida de la madre y su hijo. La autora afirma que este poder disciplinario se esparce desde el cuerpo materno subyugado hasta el resto de la ciudad. Paralelamente, el hijo va elaborando un especial conocimiento centrado en la casa y basado en instintos animalescos, diferentes a los del padre. Green afirma que este hijo está atrapado por un discurso semiótico que lo ubica en otro orden lingüístico, ya que la madre simbólicamente lo castra para contravenir el ingreso al estado simbólico. La novela finaliza con la madre y el hijo expulsados del hogar hacia los márgenes de la ciudad, compenetrando sus cuerpos un uno solo. Así, para la autora, la locura y la psicosis por la sumisión a la ley paterna se fundan en la represión y aniquilación de la madre.

El último capítulo, “The Myth of the Motherhood in *Los Trabajadores de la Muerte*”, la autora intenta mostrar el lado furioso y vengativo de la maternidad que emerge por el abandono y la traición a la familia. Aflora nuevamente la figura del incesto donde la tragedia familiar va unida al mito de Medea: la madre envía a su hijo mayor a matar a la hija del segundo matrimonio del padre. Esta tragedia está estructurada en tres capítulos o “actos”, como afirma la autora, en que se realiza el viaje del hijo desde Santiago a Concepción para ejecutar su venganza. Green afirma que la relación madre-hijo está basada en el deseo de venganza que se trama desde el nacimiento del hijo para borrar la huella del padre. Por lo tanto, el viaje del hijo sería también un retorno al origen, al útero materno. La “peripecia” de la obra sucede cuando el vaticinio del incesto se cumple, ya que el hijo tiene relaciones sexuales con su media hermana sin conocer el vínculo de sangre que los une. Para la autora, la novela subraya la represión del deseo materno y su explosión que trae como consecuencia la violencia y la tragedia.

Como pudimos observar, el análisis que elabora Mary Green de la obra de Diamela Eltit es novedoso al incluir la perspectiva psicoanalítica que responde a algunos signos



históricos que abordan las novelas de Eltit. Es una lectura altamente recomendable para estudiosos de la obra de Eltit, ya que aporta una mirada diferente al que la crítica feminista ha elaborado en los últimos años.

*University of Pittsburgh*

MÓNICA BARRIENTOS

JORGELINA CORBATA. *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2005.

*Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria* es, ante todo, una recopilación de trabajos escritos anteriormente sobre Juan José Saer. Como la misma autora lo señala en la introducción, es una “suma de estudios varios llevados a cabo en tiempos y circunstancias diferentes”. En cada ensayo se puede observar el trabajo que Corbatta ha realizado a lo largo de más de una década (1989 al 2002). Es por esto que ciertos puntos de interés, claves para aproximarse a la obra de Saer, se reiteran en los diferentes capítulos de modo que, si bien se trata de un libro que contiene ensayos bastante diversos, la mayoría comparte un modo de leer los textos saerianos y reincide en algunos de los elementos que le interesan a la autora (la indefinición genérica, la relación ficción-realidad y ficción-historia, la lectura psicoanalítica, “la zona”, la influencia borgeana, entre otros). Por esta razón, este libro puede ser leído como una doble retrospectiva, tanto de los estudios de Corbatta sobre Saer, como así también de Saer mismo porque a través de los diferentes ensayos que reúne este libro, se va abriendo el panorama de la poética de la ficción saeriana desde distintas perspectivas; ya sea Saer narrador, Saer novelista, Saer poeta, Saer ensayista, Saer crítico/teórico literario. Corbatta logra conjugar en cada uno de sus textos esta múltiple visión que en su “totalidad fragmentaria” conforma la práctica literaria del autor.

Por un lado, el libro reúne ensayos que reflexionan sobre la obra de Saer en general. El primer capítulo plantea que en uno de sus primeros textos de Saer, *En la zona*, ya están expuestos los principales elementos y preocupaciones de toda su obra: la escritura como búsqueda, la incapacidad de captar la totalidad de lo real, la incertidumbre, los ámbitos marginados y descentrados, la indefinición genérica, la influencia de ciertos escritores (Borges, por supuesto, entre ellos). Este ensayo habla del germen, pero también es el germen de los otros ensayos del libro ya que en ellos se recuperarán muchos de los temas presentados en este trabajo inicial. El segundo capítulo es esencial a la hora de analizar la “praxis poética” de Saer. Aquí se hace un recuento acertado de las características de la narrativa saeriana, partiendo de la propuesta de Saer de la



narración como modo de ver el mundo, como praxis: en ese punto residiría la estética del autor. De allí surgen sus problemáticas y particularidades como la indefinición entre poesía y narrativa, la fragmentación (como posible fenómeno totalizante), la ficción dentro de la ficción, la autorreflexividad, la intertextualidad, la repetición. El cuarto capítulo también examina la estética del autor: define la poética saeriana a partir de coordenadas que aparecen en su poesía como la idea de destrucción/recreación de la noción de género o como “palabras-nociones” recurrentes del tipo “tiempo/memoria/río”, “juego/vida/intertextualidad”, “infancia/extranjero/exilio”, “antropofagia” o como la negación del “acontecimiento y del sentimiento”, concepto fundamental para comprender su obra.

Por otro lado, los capítulos III, VI y VII trabajan problemáticas de textos específicos, (Corbatta las llama pertinentemente “presencias”) como el canibalismo, los celos y el río, pero que se incorporan a una lectura global de la obra de Saer. El capítulo V (“Narrativas de la guerra sucia”) es, tal como expresa la autora en la conclusión, una lectura de algunos textos como “una denuncia en clave alegórica del horror”. Si bien por momentos estos ensayos se vuelven un tanto descriptivos, plantean ejes embrionarios de lectura básicos para cualquier aproximación a estos textos. Cada uno de estos tres ensayos presenta un acercamiento a diferentes textos de Saer desde distintas direcciones. Sin embargo, comparten un gran punto en común: el trabajo con “la zona” saeriana. La pluralidad de perspectivas de análisis permite que uno de los temas primordiales del autor no se clausure como un simple referente geográfico sino que se incorpore como parte de su práctica poética, propiciando la multiplicidad de percepciones sobre un mismo elemento.

A lo largo de este libro leemos a Corbatta, pero también leemos a Saer y su propia concepción de la ficción literaria gracias a la inclusión de muchos comentarios en entrevistas y citas de sus propios textos. Corbatta trabaja problemáticas fundamentales de la obra de Saer incorporando a su análisis textual la perspectiva del autor. De esta manera, los ensayos se mueven entre el estudio de Corbatta y el comentario crítico del propio autor como, por ejemplo, en el último capítulo donde Corbatta reflexiona sobre las convergencias y divergencias entre Saer y Borges basándose en la obra de cada autor, pero también incluyendo las reflexiones de Saer sobre Borges. La plana escritura que podría resultar de una simple comparación, se enriquece gracias al permanente diálogo que Corbatta realiza con los ensayos y las entrevistas de Saer.

Para los conocedores de la obra de Saer y de sus lecturas críticas, este libro es al mismo tiempo fundamental y redundante. Los “hallazgos” de Corbatta, tal como ella misma lo explica, le deben mucho a los estudios previos realizados por María Teresa Gramuglio y Mirta Stern. Los ensayos reunidos en *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria* toman algunos de los elementos trabajados previamente por estas críticas, pero no se limitan a ellos; Corbatta abre un abanico de posibilidades de lectura



de la obra saeriana proponiendo líneas de aproximación fieles a la propia estética del autor. Para aquellos que comienzan a abordar la obra de Saer, este libro resulta provechoso porque es una buena y útil primera entrada a sus textos. En general, todos los ejes de análisis planteados por Corbatta son esenciales, no sólo para introducirse en Saer, sino también para comenzar a sumergirse en la extensa producción crítica que existe sobre su creación literaria.

*University of Maryland*

ROCÍO GORDON

VIRGILIO PIÑERA. *Cuentos fríos/ El que vino a salvarme*. Madrid: Cátedra, 2008.

En esta nueva edición de los cuentos de Virgilio Piñera (1912-1979) se incluyen sólo aquellos relatos que el autor cubano publicó en vida. Varios años después de su repentino fallecimiento, otras dos colecciones del mismo género se dieron a conocer: *Un fogonazo* y *Muecas para escribientes*, ambos en 1987. Nuevas ediciones han comenzado también a incorporar textos recientemente recobrados, como por ejemplo la de *Cuentos completos* (Alfaguara, 1999).

Más allá de su dramaturgia, Piñera continúa siendo un gran desconocido para el público en español. Su posición dentro del canon es también problemática por muchas razones, entre ellas la diversidad de una obra –cuentos, poesía, teatro, novela y crítica cultural– que no está organizada en ediciones que faciliten el estudio sistemático. Esta edición de Cátedra, sin embargo, ayuda a corregir esa deficiencia al ofrecer notas y comentarios puntuales que contribuyen a una mejor comprensión de los relatos incluidos en la colección, lo cual hace este libro útil para profesores y estudiantes universitarios interesados en la obra del autor caribeño.

Otro aspecto que dificulta un mayor reconocimiento de Piñera entre el público general es la posibilidad de recomponer su figura biográfico-literaria atravesada por lo que pudieran llamarse *vectores de desestabilización* como son su homosexualidad, su crítica de la revolución, su vanguardismo programático y hasta su nacionalismo suave tan atractivo para los politólogos, la disidencia interna e incluso, en algunos casos, para la política cultural oficial. De esta forma, Virgilio Piñera, como otros autores cubanos –Julián de Casal (1863-1893) y Reinaldo Arenas (1943-1990), entre ellos– se presenta difícil de encerrar en las camisas de fuerza del canon.

Una de las formas que este último practica en sus esfuerzos de domesticación es la estetización de la obra piñeriana; para ello la alejan lo más posible de la realidad concreta que le tocó vivir al escritor y que constituye un fresco del siglo XX o, para ser más específicos, desde 1937, cuando el joven Piñera se instala en La Habana,



hasta 1979, veinte años después del triunfo de la revolución. Entre un momento y otro tenemos varios hechos importantes que informan el horizonte de significado de su obra: la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la Constitución del 1940 en Cuba, una de las más progresistas de su época, Juan Domingo Perón en Argentina –Piñera vivió 12 años en Buenos Aires–, el golpe de estado de Fulgencio Batista en 1952, la invasión soviética a Hungría (1956) y a Checoslovaquia (1968), las guerrillas de Fidel Castro (1956-1959), la crisis de los misiles del 1962, la represión a los homosexuales en Cuba (1965-1969), la muerte del Che Guevara en 1967, y el caso Padilla en 1971.

Si, como afirmó el editor José Rodríguez Feo, antes de 1959 Piñera constituyó un observador crítico de la realidad nacional ¿qué nos hace pensar que después de esa fecha no lo siguió siendo con el mismo nivel de intensidad? Desligar a Virgilio Piñera de su contexto histórico y cultural para convertirlo en un *Maestro* lleva sólo a congelar un discurso cuya base de operaciones es la realidad en sus formas más directas. El dominio que Piñera realiza de la literatura, en este caso el cuento, está imbricado con la mirada radical de un mundo tensado por fuerzas telúricas que hacen del individuo una verdadera fuente de contradicciones y en el peor de los casos un autómatas.

La introducción a esta edición de cuentos del autor, escrita por los profesores Vicente Cervera y Mercedes Serna, de la Universitat de Barcelona, constituye un ejemplo, tal vez uno de los más ilustrativos, de cómo la crítica desmiembra el discurso literario de Piñera, presentándolo calculado y frío. Precisamente, en el prólogo a sus *Cuentos fríos* (1952), el autor se refirió a cómo esa frialdad era sólo aparente y que bastaría con sólo leer sus historias para darse cuenta de cómo el narrador vivía bajo el efecto de las altas temperaturas. Ese prólogo, que no está incluido en esta edición, llama por sí solo a una lectura de estos relatos desde la perspectiva de esas altas temperaturas en las cuales la *caja de herramientas* simbólicas que Cervera y Serna nos describen cumple una función deconstructiva por encima del regocijo estético para exponer la transformación de la realidad de la que parte. La censura total a la obra piñeriana a partir de 1971 en Cuba y hasta finales de los años ochenta, como la censura al *Elogio de la locura* (1511), de Erasmo de Róterdam, en la época colonial en las Américas, tenía una razón política más que estética.

Los profesores Cervera y Serna se detienen minuciosamente en el esqueleto de la obra piñeriana desmontando varios de los tópicos de la misma así como la formas a través de la cuales el autor cubano trasmite significados, pero fallan en presentar estos últimos dentro del contexto cultural donde se desenvuelven. La modernidad literaria de Piñera se presenta derivada de la modernidad global y de las tendencias vanguardistas latinoamericanas cuando buena parte de la relevancia de Piñera proviene de su capacidad para configurar una obra desde los laberintos socioculturales de un país subdesarrollado.

En otras palabras, sin desvincular a Piñera de las tendencias internacionales, podemos decir que su modernidad constituye un hallazgo caribeño en total sintonía



con las necesidades de su contexto particular. Ya desde los años cuarenta, *lo piñeriano* se vio desvirtuado por la comparación con otros autores –el martiniqués Aimé Césaire (1913-2008) entre ellos– como si de esa manera se achacara a los *otros* la existencia de un discurso mordaz y sarcástico como el de Piñera. El autor de *El conflicto* (1942) será una y otra vez comparado con figuras mayores de la literatura europea o lo que es lo mismo, se nos presenta a un Piñera siempre epígono de alguien cuando en verdad su obra muestra a un creador en el más completo sentido de la palabra.

Teniendo en cuenta el marco referencial desde el que trabajan Cervera y Serna podemos entonces afirmar que su estudio contiene algunas elaboraciones de interés para la comprensión de la obra en cuestión. Mencionaré sólo una de ellas, que me parece particularmente productiva puesto que apunta a rasgos de la obra de Piñera que, a pesar de ser evidentes, no han tenido la atención que merecen, no al menos en el sentido crítico con que el autor las presenta en su narrativa. Se trata del discurso sobre la familia.

En un relato como “La transformación”, señalan los estudiosos, Piñera descompone el orden vertical de la familia tradicional y lo horizontaliza para demostrar que la fractura social comienza en esa célula primordial de la sociedad. Se procede en esta sección del análisis a una comparación entre el concepto de familia enarbolado por José Lezama Lima (1910-1976) en su novela *Paradiso* (1966), cuya gestación había comenzado precisamente en los años cuarenta, y el de Piñera a través de sus cuentos. Aquí, Cervera y Serna recurren sobre todo al teatro para demostrar la relación del autor con el tema de la familia, perdiendo una oportunidad preciosa de establecer asociaciones entre la mencionada novela de Lezama y *La carne de René* (1954), la primera novela de Piñera que puede ser considerada la apoteosis del tema sobre la familia. Lezama, como nos recuerdan los autores de la introducción, está preocupado con el destino criollo, antillano, católico y romántico del linaje de José Cemí mientras que Piñera habla de la familia como una fatalidad que mutila el desarrollo del individuo.

El tema en la obra de ambos escritores hay que verlo también entrelazado con el espacio mayor de los discursos nacionales del momento, lo cual, además de describir un arco de referencias globales bien delineadas por Cervera y Serna, prioriza las preocupaciones directas de ambos autores en relación con los destinos de la nación caribeña. El impulso crítico de Piñera se deslinda de la catedral barroca lezamiana alertando sobre los peligros de las “postergaciones infinitas”. Si nada cambia al interior de una familia perseguida por el fantasma del padre rector –vivo o muerto– el absurdo del presente se perpetúa en las redes y capas de una estructura social que posee los secretos de toda transformación verdadera.

Una y otra vez Piñera desentona de una literatura nacional que llama a la consolidación de los valores tradicionales, olvidando que en la inmutabilidad de ellos radica precisamente el estado de cosas o en otras palabras, el colonialismo de su época. Mediante el uso constante de referentes internacionales por parte de Cervera y Serna,





podemos ver que Virgilio Piñera, quizá sin saberlo, compartía los debates socioculturales de la modernidad global, los mismos que definirían el curso de la teoría cultural en los próximos cincuenta años a través de asuntos como la locura, los dobles, las regresiones temporales, las transferencias psicológicas y las inversiones de significados, por sólo mencionar algunas. En este sentido, la introducción a esta edición deja abiertos varios caminos para la inserción de Piñera como parte de aquellos autores que contribuyeron y definieron los modos de leer el mundo occidental desde espacios periféricos, incluido el Caribe.

Viterbo University

JESÚS JAMBRINA

SANTA ARIAS y EYDA M. MEREDIZ, eds. *Approaches to Teaching the Writings of Bartolomé de Las Casas*. Nueva York: MLA, 2008.

El libro *Approaches to Teaching the Writings of Bartolomé de Las Casas* editado por Santa Arias y Eyda M. Merediz reúne una colección de trabajos de diferentes especialistas dedicados a estudiar la vida y obra de Bartolomé de Las Casas. La primera parte “Materiales” preparada por Arias y Merediz incluye los textos y ediciones principales de la obra lascasiana, su uso como tema literario, la presencia de la misma en el internet y termina con una útil biblioteca del instructor que sugiere las lecturas críticas esenciales para entender la obra del dominico. Esta primera parte es una importante ayuda pedagógica, ya que permite que los lectores no especialistas en Bartolomé de Las Casas puedan encontrar en un mismo texto información confiable sobre el dominico. Entre los aspectos más importantes figura la selección de las ediciones más importantes de la extensa obra de Las Casas, elemento básico para la preparación de los cursos y que constituyen para los no especialistas un verdadero motivo de frustración, en especial la selección de ediciones críticas con un mínimo de erratas y con introducciones valiosas que ayuden a los estudiantes a comprender mejor la misma. Por último, la selección de las lecturas críticas también sirve de modelo de orientación pedagógica, ya que es una propuesta de interpretaciones sobre Las Casas. Los ensayos seleccionados por Arias y Merediz son considerados en su mayoría como los estudios de referencia más importantes sobre el tema. El valor de esta selección descansa en el hecho de que estos trabajos críticos son una guía intelectual de la evolución del pensamiento crítico sobre la obra lascasiana en varias tradiciones intelectuales: latinoamericana, norteamericana y europea, permitiendo que los profesores, al preparar los cursos sobre Las Casas, puedan tener a mano una bibliografía general amplia sobre el tema. Su selección en esta lista de lecturas es otra útil herramienta pedagógica para la preparación de los profesores que



enseñan cursos sobre aspectos de la obra lascasiana, para los estudiantes graduados y de pregrado que necesitan tener una referencia confiable para escribir sus ensayos, y para los lectores interesados en conocer la obra del dominico que necesitan una guía orientadora que permita acercarse a la enorme bibliografía sobre el tema.

La segunda parte, “Enfoques”, presenta veintiseis ensayos, comenzando por cuatro eruditos estudios sobre la vida intelectual de Las Casas (Rolena Adorno), y la obra lascasiana desde los puntos de vista de un historiador (Lawrence A. Clayton), una antropóloga (Laura Lewis) y una historiadora de las religiones (Kristy Nabhan-Warren), que sirven de marco interdisciplinario a los análisis siguientes en torno a obras específicas de Las Casas. En esta sección llama la atención la manera en que los ensayos de Adorno, Clayton, Lewis y Nabhan-Warren dialogan entre sí desde diferentes perspectivas y tradiciones disciplinarias. El ensayo de Adorno es en sí mismo una excelente introducción al estudio de la obra del dominico porque explica acertadamente la evolución de sus ideas, algo que Clayton contextualiza con mayores detalles sobre acontecimientos y circunstancias históricas. De manera especial, es importante señalar el potencial pedagógico de los temas tratados por Nabhan-Warren y que sirven para formular temas futuros de estudio y de investigación de la obra lascasiana en relación a las religiones comparadas, un aspecto que requiere mayor atención en los programas de estudio sobre el dominico. La segunda sección presenta cinco lecturas sobre la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, e incluye desde los temas retóricos y la oralidad (Ruth Hill), la refutación de los estereotipos de la crítica (Cynthia L. Stone), la representación visual de la violencia (Gustavo Verdesio), la traducción inglesa de 1656 (Angelica Duran), la repercusión de la “Leyenda Negra” en el siglo XVIII (David Slade y Karen Stolley), hasta el empleo de la *Brevísima* en las clases de idioma (Sara Lehman). Los ensayos seleccionados en esta sección analizan la obra más conocida y controversial de Las Casas, que presenta serias dificultades a la hora de enseñarse en un curso. El valor principal de los ensayos en esta sección es que abordan los puntos de mayor dificultad en esta obra y presentan un modelo didáctico que sirve para preparar cursos más atractivos sobre la misma con la ayuda de imágenes. Uno de los temas más difíciles de enseñar en esta obra es el del uso de la violencia del lenguaje de Las Casas, aspecto que los trabajos agrupados aquí ayudan a entender mejor desde las lecturas a partir del análisis del discurso de Hill hasta las de la cultura visual de Verdesio. Es de destacar además, las interpretaciones sobre el elemento de propaganda política en la obra y su manipulación histórica que los estudios de Stone, Slade y Stolley que ayudan a valorar mejor la misma y constituyen guías de futuras investigaciones sobre la *Brevísima*. La tercera sección agrupa cuatro sofisticadas interpretaciones sobre temas filosóficos, jurídicos y políticos, ejemplificados en los estudios sobre el imperialismo, las teorías de la guerra y los derechos humanos en la *Apología*, texto del debate de Valladolid en 1550 (Carlos A. Jáuregui y Luis Fernando Restrepo), las implicaciones



filosóficas del discurso utópico en la *Apologética historia sumaria* (José Rabasa), el discurso maternal en *De unico vocationis modo* (Song No), y la restitución en *Avisos y reglas para confesores* (Regina Harrison). Esta sección reúne trabajos que exploran los aspectos más llamativos en la actualidad sobre la obra de Las Casas: su relación con la defensa de los derechos humanos. Aquí también aparece una selección de lecturas interdisciplinarias que dialogan entre sí, desde sus propias metodologías como en los ensayos de Harrison desde la antropología, Rabasa desde la filosofía, No desde el género, hasta Restrepo y Jáuregui desde la historia y la teoría del derecho. Aunque el tema de la defensa de los derechos de los indígenas constituye el elemento de distinción en la obra lascasiana, la gran cantidad de trabajos sobre esta temática puede resultar abrumadora y confusa para los lectores no especializados; por eso los ensayos recogidos en esta sección tienen el valor pedagógico de sintetizar, actualizar y renovar el estado de las investigaciones sobre el tema, cumpliendo de paso, la doble característica señalada a la mayoría de las contribuciones de este libro: servir de modelo pedagógico y didáctico en la preparación de los cursos y proyectos de investigación con temáticas de actualidad. En la tercera sección aparecen análisis sobre la enseñanza de la obra lascasiana en un contexto cultural amplio, como ilustran los excelentes análisis sobre la relación entre la obra de Las Casas y la de Colón (Margarita Zamora), Las Casas y Oviedo (Kathleen Ann Myers), la retórica de los sacrificios humanos en México (Viviana Díaz Balsera), la importancia de Las Casas en el discurso de la independencia (Santa Arias), Las Casas y la leyenda negra (Eyda M. Merediz y Verónica Sallees-Reese), Las Casas y la teología de la liberación (Erik Camayd-Freixas), Las Casas y la literatura testimonial (Melvin S. Arrington), y Las Casas y el Cine (Eyda M. Merediz). Esta sección ofrece una muestra de posibles tópicos en cursos sobre Las Casas. La selección ofrece un itinerario de la repercusión de la obra de Las Casas desde su contribución a la historiografía sobre Colón, su presencia en el discurso de la independencia latinoamericana hasta su impacto en la literatura testimonial, el cine y la teología de la liberación, y que constituyen los temas más atractivos en los cursos introductorios sobre la obra de Las Casas. Cada uno de los ensayos que agrupa esta sección constituye un tema posible para un curso dedicado a la obra lascasiana, y alguno de ellos son ya temas conocidos en los cursos. El aspecto más sobresaliente de los trabajos en esta sección es que permiten establecer la conexión de Las Casas con el momento histórico presente, a través del análisis de la relación de la obra lascasiana con la literatura testimonial y la teología de la liberación. La última sección está dedicada a la enseñanza de Las Casas desde una perspectiva comparada por medio de cuatro documentados ejemplos desde los estudios de la temprana modernidad inglesa (Elizabeth Sauer), la literatura norteamericana colonial (Thomas Scanlan), la literatura francesa (Jonathan Hart) y la literatura luso-brasileña (Lúcia Helena Costigan). Esta sección constituye uno de los aspectos pedagógicos más interesantes de este libro, ya que ubica la obra de Las Casas en diálogo con literaturas escritas en otros idiomas. Aunque



la obra de Las Casas es un componente central en el ámbito de los estudios hispánicos, su presencia en cursos de literatura y cultura en otros idiomas es más restringida. Con esta sección los profesores y estudiantes tienen a mano una guía actualizada sobre la relación de la obra de Las Casas con otras culturas, sin lugar a dudas este es un campo que pertenece al futuro de los estudios literarios y culturales y constituye una prueba de la importancia y actualidad permanente de la obra lascasiana.

La importancia de la segunda parte de *Approaches to Teaching the Writings of Bartolomé de Las Casas* reside en la manera balanceada de ofrecer diversas interpretaciones sobre la obra lascasiana desde visiones epistemológicas y disciplinarias diferentes. Este enfoque metodológico ayuda a ver la misma desde una perspectiva más atractiva. Es precisamente este aspecto uno de los retos pedagógicos mayores que enfrentan los profesores cuando preparan los cursos sobre el dominico y buscan ofrecer una visión más actualizada sobre el mismo. Por otra parte, esta sección ofrece a los profesores ejemplos de investigaciones recientes de diversas disciplinas con sus metodologías y modelos cognoscitivos propios que ofrecen una gran flexibilidad a la hora de diseñar los contenidos de los cursos y de los proyectos de investigación de los estudiantes. Por último, la agrupación de estos trabajos sirve de modelo pedagógico ideal para organizar cursos, proyectos de investigación y conferencias multidisciplinarias sobre la obra del dominico, de esta manera se presenta una visión amplia sobre el estudio de su obra. Esta edición de Santa Arias y Eyda M. Merediz representa una valiosa contribución al estudio interdisciplinario de la obra de Bartolomé de Las Casas y constituye una útil ayuda pedagógica para la enseñanza y conocimiento de la obra lascasiana.

University of Minnesota

RAÚL MARRERO-FENTE



MARGARET G. FROHLICH. *Framing the Margin: Nationality and Sexuality Across Borders*. Tempe: Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH), 2008.

La rebelión de Stonewall en 1969 marcó una nueva fase en el movimiento gay/lésbico norteamericano. A partir de esa década y como corolario lógico de las luchas feministas y del activismo gay surgieron en diversas áreas del saber –la historia, la psicología, la sociología, la antropología y la crítica cultural– el interés en el estudio de las experiencias gays y lesbianas así como el análisis de temas y personajes de identidad no normativa en la literatura. Esa década vio la publicación de un trabajo ya clásico como *Lesbian Nation: The Feminist Solution* (1973) de la periodista y crítica de arte Jill Johnston, figura controversial dentro del movimiento feminista norteamericano.

Es entonces que muchas activistas y escritoras chicanas y puertorriqueñas en los Estados Unidos comenzaron a publicar ensayos y antologías sobre las experiencias de mujeres que por su etnia, raza y orientación sexual no pertenecían a los círculos del feminismo anglosajón: Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga, Luz María Umpierre, por mencionar sólo algunas, se identificaron con la lucha de las afroamericanas y adoptaron la diferencia racial, de clase y de identidad sexual como bandera de su activismo y su escritura.

Asimismo, en el área de la crítica, a partir de la publicación de *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing* (1991) de David William Foster y su también *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes. A Biocritical Sourcebook* (1994) surge un corpus dedicado a la literatura latinoamericana e hispana. En esta línea crítica se encuentran *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* (1995), editado por Emilie Bergmann y Paul Julian Smith e *Hispanisms and Homosexualities* (1998), editado por Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, y *Reading and Writing the Ambiente: Queer Sexualities in Latino, Latin American and Spanish Culture* (2000), editado por Susana Chávez Silverman y Librada Hernández. En años más recientes, la publicación de *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral* (2002) de Licia Fiol Matta, *Tortilleras: Hispanic and U.S. Latina Lesbian Expression* (2003) de Inmaculada Pertusa Seva y Lourdes Torres, así como *La salida del armario: Lecturas desde la otra acera* (2006) de Pertusa Seva, el cual considera obras de escritoras latinoamericanas y españolas, son trabajos obligados para el estudio de la literatura y la cultura lésbica hispana.

Margaret Frohlich en su libro *Framing the Margin: Nationality and Sexuality Across Borders* analiza un gran número de narrativas visuales y textuales de identificación e identidades lésbicas en español, catalán y portugués. Su enfoque es comparativo y comprensivo. Partiendo de la tesis que la configuración de la identidad lésbica cruza fronteras nacionales y sexuales, Frohlich en su introducción sienta las bases teóricas para su trabajo. La autora ofrece un panorama esclarecedor del desarrollo de los



planteamientos crítico-teóricos así como del desarrollo de la producción literaria y visual de temática e identidad lésbica. Se pregunta cuál es la relación entre nacionalidad y sexualidad en narrativas que se enfocan en relaciones sexuales entre mujeres de diferentes nacionalidades. En el primer capítulo examina cuatro narrativas de los años noventa: *Flores raras e banalísimas* de Carmen Oliveira, *Con pedigree* de Lola Van Guardia, *Memory Mambo* de Achy Obejas y la película *Brincando el charco* de Frances Negrón-Muntaner. Explora las formas en que los personajes cruzan fronteras e indaga el impacto de este gesto en la conformación de la identidad catalana y la puertorriqueña o latina, respectivamente, en las narrativas de Obejas y Negrón-Muntaner en los Estados Unidos. Muestra cómo estas narrativas develan la relación compleja y problemática de las identidades lésbicas con las identidades y categorías nacionales y expone cómo: “The borders demarcating sexual identities are similarly misleading”. Y agrega: “[...] a tense and sometimes porous border separates ‘legitimate’ gay and lesbian identity from bisexuality” (51). Así, en el segundo capítulo, “Bi’s, Bugas, and Borders in *Lesbi* Novels”, examina la representación de la bisexualidad en *Margins* de Terri de la Peña, *La insensata geometría del amor* de Susana Guzner y *Amora* de Rosamaría Roffiel. Después de considerar distintas perspectivas teóricas sobre la bisexualidad, analiza las políticas de identidad lésbica así como las identidades nacionales. Este capítulo al considerar la bisexualidad, expande la crítica de la novela *Amora*, ya que hasta ahora, los estudios sobre ésta se han centrado en la representación lésbica y han pasado por alto la de la bisexualidad. Demuestra cómo las categorías identitarias no siempre funcionan y, por el contrario, resultan limitantes. Si muchos de los personajes lésbicos se resisten a políticas identitarias, muchos de éstos se identifican con la escritura, el proceso de escritura o la literatura misma. Este es el punto de interés del capítulo 3 dedicado a la subjetividad femenina y la creación de significado. Subraya que parte del significado del acto de la escritura, el cual se ocupa del lenguaje y la representación, tiene que ver con las formas en que la literatura funciona en relación con el poder y la identidad (89). En este capítulo comenta un gran número de novelas.

Nos hubiera gustado ver comentarios más extensos sobre las obras mismas; sin embargo, ya que el énfasis del capítulo está en la identidad femenina y la creación, las discusiones específicas de los textos quedan un tanto limitadas. Por ejemplo, el comentario sobre el proceso de escritura de cartas en *Una mujer y otras cuatro* (2004) de Mireya Robles, autora cubana cuya obra no ha recibido la atención merecida, es sugerente; pero aparece limitado a un par de páginas. En su discusión sobre esta novela, Frohlich muestra cómo el lenguaje une a las amantes a pesar de los impedimentos y las restricciones sociales. Aquí el acercamiento es amplio y va desde la representación de la escritura y las personajes escritoras hasta un análisis del activismo, el consumismo y la comercialización de la literatura lésbica como escritura erótica a la vez que se ocupa de obras producidas por latinas en los Estados Unidos y artistas españolas.

En “Taking Place in Time: Somewhere over the Rainbow”, el capítulo final, Frohlich examina la sexualidad y la temporalidad en novelas de crecimiento y educación sentimental para hacer ver que la temporalidad dominante excluye las experiencias de las lesbianas. Como en la sección anterior, aquí comenta textos de escritoras españolas como Esther Tusquets, además de considerar portales de la red como “creatividadfeminista.org”, y películas sobre experiencias lésbicas.

En sus análisis, la autora prueba cómo en las construcciones de márgenes y periferia hay muchas más rupturas y complejidades de las aparentes. Así, marca el valor de las fronteras y el cruce de las mismas como práctica central en la articulación de las experiencias lésbicas. El enfoque sumamente abarcador del libro y la forma en que integra los planteamientos teóricos con los análisis textuales resultan acertados. *Framing the Margin: Nationality and Sexuality Across Borders* es una contribución especial al debate crítico de la literatura y la cultura lésbica hispánica. Sin duda, este libro, ganador del Premio Victoria Urbano de Crítica otorgado por la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica que se concede a la mejor monografía de tema femenino/feminista, motivará nuevas y provocadoras discusiones sobre la producción literaria y cultural lésbica.

*Baruch College and The Graduate Center/CUNY*

ELENA M. MARTÍNEZ

RICHARD A. GORDON. *Cannibalizing the Colony: Cinematic Adaptations of Colonial Literature in Mexico and Brazil*. West Lafayette: Purdue UP, 2009.

En este libro, Richard Gordon explora las maneras en que el cine latinoamericano, en especial lo que llama “colonial films”, reelaboran el pasado colonial como una forma de reconstrucción crítica de la identidad nacional. El autor se centra en las producciones cinematográficas de México y Brasil que han trabajado particularmente con narrativas coloniales del encuentro. Como lo declara en la introducción, su método de análisis se enfoca en “dynamics of cinematic adaptation and examines the processes through which filmmakers ‘devour’ and ‘digest’ artifacts from the colonial period in order to incorporate them into the present-day understandings of these nations” (1). Además de examinar dicha relación con el pasado colonial, Gordon se propone explorar las estrategias cinemáticas que los directores elaboran en su construcción de una idea de identidad nacional. *Cannibalizing the Colony* establece el objetivo de deconstruir la “retórica persuasiva” que los *films* desarrollan como herramienta para asegurar la efectividad de su mensaje. La noción de canibalismo cultural tomada del manifiesto antropófago de Oswald de Andrade permite al autor usar una metáfora digestiva del proceso transhistórico



de adaptación cinematográfica y de la relectura poscolonial de la historia que se realiza en los *films* del corpus. Sin embargo, la reevaluación del concepto de lo autóctono y de la identidad nacional efectuada por el modernismo brasileño de los años veinte funciona en *Canibalizing the Colony* menos como el dispositivo de reinención de la historia que como un gesto retórico y metodológico de análisis; o incluso como metáfora de la idea misma de adaptación cinematográfica. En este sentido, resulta útil recordar la definición de adaptación que da Linda Hutcheon, ya que se construye en base a los mismos parámetros metodológicos del trabajo de Gordon: “adaptation always involves both (re-) interpretation and then (re) creation; this has been called both appropriation and salvaging [...]” (*A Theory of Adaptation* 8). Gordon declara que las implicancias políticas de su estudio están determinadas por la manera en que los *films* apuntan a un impacto social en sus interpretaciones de la nación, aunque resulta difícil comprobar con precisión cómo el trabajo establece dichos efectos en el público.

El libro está organizado en cinco capítulos. El capítulo uno, “*Re-Creating Caminha: The Earnest Adaptation of Brazil’s Letter of Discovery in Descobrimiento do Brasil (1937)*”, se ocupa de la película dirigida por Humberto Mauro en 1937. *Descobrimiento do Brasil* es una adaptación de la *Carta* de Pêro Vaz de Caminha, que en el 1500 describe la llegada de los portugueses. El análisis de Gordon se enriquece con la inclusión de material visual como los pósters originales de propaganda de la película y la intertextualidad que el film establece con la *Carta* como documento histórico original. Éstos se intercalan en el film con el objetivo de, según el autor, reforzar la reproducción y exaltación de un discurso colonial y cristiano. El análisis de Gordon alinea estas tácticas discursivas que se presentan como naturales con la ideología populista del gobierno de Getulio Vargas.

El capítulo dos explora la manera en que estos *films* representan la figura del cautivo y su consecuente transculturación. *Cabeza de Vaca* del director Nicolás Echevarría es una adaptación de *Naufragios*, texto de Álvar Núñez Cabeza de Vaca publicado en 1542. *Como era gostoso o meu francês*, dirigido por Nelson Pereira Dos Santos, se basa en el texto de Hans Staden (publicado en 1557 y cuyo título en portugués se traduce a *Viagem ao Brasil*), que cuenta la historia de su cautiverio en la tribu caníbal de los Tupinambá. La interpretación de Gordon enfatiza la manera en que estos dos *films* “[b]asing their commentary on elements of indigenous culture historically treated as exotic –cannibalism, mysticism, indigenous women– the directors alternately self-exoticize and critique exoticizing” (77). Si bien Gordon encuentra diferencias entre las estrategias de representación de estas dos películas, reconoce la manera en que ambas contribuyen a reexaminar la identidad nacional y la imaginación popular.

El capítulo tres, “*Reimagining Guadalupe in Nuevo Mundo (1976) and La otra conquista (1998)*”, explora la adaptación de la figura de la Virgen de Guadalupe y sus connotaciones en el imaginario de la identidad mexicana. Según el autor estos *films*, aunque no comparten la misma posición ideológica, se apoyan en la ubicuidad





iconográfica de la Virgen de Guadalupe que encarna una postura de resistencia frente al discurso colonial. Esta representación resulta una “espada de doble filo” (108) ya que representa, al mismo tiempo, una esperanza de cambio en las concepciones identitarias mejicanas y una manera de consumirlas y digerirlas.

El capítulo cuatro, “Sor Juana Inés de la Cruz and the Retooling of a National Icon in *Ave María* (1999)”, analiza la película de Eduardo Rossoff estrenada en el 2000, el mismo año en que Vicente Fox fue elegido presidente de México. El contexto específico de financiación del *film* por entidades extranjeras y el guión a cargo de una escritora norteamericana son algunos factores que el autor tiene en cuenta en la caracterización de *Ave María* como “a new, complex model of Latin American historical film” (109). Según la lectura de Gordon la referencia histórica a Sor Juana Inés de la Cruz en el personaje de María Inez es apoyada por fechas que aparecen en la pantalla y reforzada por múltiples analogías entre el personaje de ficción y el histórico. Esto produce una ilusión de verosimilitud que hace que el personaje ficcional sea más creíble y, por consiguiente, facilita la identificación de la audiencia con la protagonista. El autor interpreta la valoración positiva de María Inez en el *film* como figura que representa lo indígena como una crítica a los discursos políticos del mestizaje que dominaban el panorama político antes de que subiera al poder el presidente Fox.

El capítulo cinco, “Inverted Captivities and Imagined Adaptations in *Brave Gente Brasileña* (2000) and *Caramuru: A invenção do Brasil* (2001)”, se centra en el análisis de la adaptación cinematográfica de los textos coloniales originales como una manera de debatir la identidad brasileña en el presente. *Brava Gente* promueve la identificación con los personajes indígenas y, por lo tanto, se ubica en un lugar de resistencia a la dominación cultural europea. Gordon enriquece su análisis de *Caramuru* incluyendo fuentes adyacentes a la película, como la versión en DVD, que según el autor aporta una nueva dimensión a la idea de antropofagia en su consumo de los códigos de la cultura popular y de la televisión.

*Cannibalizing the Colony* desarrolla un análisis comparativo detallado y meticuloso. Uno de sus puntos más interesantes es la relación que Gordon traza entre las películas y su contexto histórico-político; es decir, el tratamiento de los *films* como producciones discursivas que circulan en una sociedad y que están determinados por sus condiciones de producción y recepción. Esta relación se constituye, además, con la inclusión de discursos intertextuales (intertítulos, afiches de publicidad, entrevistas y reseñas críticas). Si bien el autor no problematiza los conceptos de identidad y de nación, lo cual sin duda aportaría complejidad a este estudio, la elección del *corpus* de trabajo y la investigación sólida que lo respaldan son aportes valiosos al campo de estudios cinematográficos y culturales latinoamericanos.

California State University, San Marcos

KARINA MILLER



SAMUEL MONDER. *Ficciones filosóficas: Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Puede sonar un tanto sorprendente para los que han seguido la evolución crítica de la obra de Macedonio Fernández el hecho de que el primer libro dedicado exclusivamente a comparar la obra de éste junto a la de su canonizado discípulo, Jorge Luis Borges, fue publicado tan tarde como en el 2007, por Samuel Monder en su libro, *Ficciones filosóficas: Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*. Y es que desde los primeros estudios críticos sobre Macedonio –los de Noé Jitrik, Germán García y Ana Camblong en los setenta–, figura prominentemente la presencia de Borges en la obra de su maestro. Más recientemente, los ensayos y seminarios de Ricardo Piglia y la generación más joven de críticos macedonianos como Diego Vecchio, Daniel Attala y Julio Prieto, han vuelto a traer a colación a esta pareja de autores extraordinarios para el asombro de muchos lectores de Borges que apenas habían escuchado el nombre de Macedonio Fernández. Leemos a Macedonio siempre después de leer a Borges, con o en contra, los prejuicios críticos que el discípulo impuso sobre su precursor. Me parece que la gran contribución de este libro está en su lectura de los textos de Borges y Macedonio. La precisión y simpleza de estas lecturas en el libro de Monder nos provee una zapata firme para analizar otros aspectos de la obra de estos autores; no así su intervención en el campo de la teoría. Resumo, con mucho placer, sus argumentos principales sobre la obra de estos dos autores. El libro se divide en tres capítulos orgánicos. El primero dedicado a Borges, el segundo a Macedonio, y el tercero a su intervención teórica sobre los límites (márgenes diría Derrida) de la filosofía y la literatura.

En el primer capítulo, Monder presenta una clave teórica para la lectura de toda la obra de Borges cuando dice “la ficción es una suerte de magia que hace que lo contingente parezca necesario” (23). Es decir, para Monder, Borges presenta la literatura siempre como un cuento detectivesco en el que todos los aspectos del texto deben ser entendidos como necesarios, no azarosos. La literatura es un intento de organizar el azar. El fusil que aparece colgado de una pared en las primeras oraciones del cuento debe descargarse contra el enemigo al final. Cada detalle, cada palabra, tiene una función: un destino fatal. Digamos que el universo es un crimen sin motivos, sin escena del crimen y sin criminal. La ficción es una magia que hace emerger los detalles de los que el universo prescinde. La literatura entonces no es una representación de la realidad sino una solución de ésta. La vuelta de tuerca a este argumento, es que esa “solución” a la realidad, ese dispositivo mediante el cual el azar se ordena, produce arquitecturas infinitas, catálogos racionales y laberintos metafísicos que son tan monstruosos como el azar. Aquí Monder nos trae un elemento fundamental de la ejecución literaria de Borges: el secreto. Para Monder, el modo de organización del azar mediante el cual aparece lo fatal y lo necesario, depende



en Borges de la utilización en sus ficciones del dispositivo del secreto. El secreto puede ser místico o policial según Monder. El primero revelaría “el engranaje del amor y la modificación de la muerte”, para citar a Borges, el segundo, revela las limitaciones del sujeto al acercarse a la verdad, por lo que el secreto puede o no revelarse al lector.

Concuerdo con el orden cronológico de los capítulos y el argumento de Monder, al ubicar la discusión sobre Macedonio Fernández (1874-1952) después de la de Borges (1898-1986). Porque como vamos descubriendo los que hemos invertido tiempo en la obra de Macedonio, tal parece que la literatura de éste radicaliza un paso más allá la concepción de la literatura de Borges, ya de por sí radical. Macedonio, en demasiados niveles, viene después de Borges. Así, la síntesis de la práctica literaria de Macedonio que hace Monder consiste básicamente en una continuación radicalizada de la de Borges. Si Borges parte de la premisa de que la literatura es una magia que hace aparecer lo azaroso (el universo) como necesario y fatal, para Monder, Macedonio lo que hace es presentar esa magia de la literatura como un chiste. “En el caso de Macedonio Fernández se abandona el modelo del relato cuyo centro es el secreto. El paradigma es otro: el chiste. Aquí también se transforma una frustración en una felicidad. Pero esta felicidad (mínima expresión de la experiencia estética) no depende de intuir un secreto” (80). Es por esto que la literatura de Macedonio, según Monder, comenzando por su largo tratado metafísico, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* no se presenta como una arquitectura (biblioteca, laberinto o catálogo) que organiza la realidad (Borges), sino como una liberación de esos catálogos organizativos. La filosofía, para Macedonio, al igual que la literatura han sucumbido en el afán de la representación de un orden, sea argumentativo o estético, y esto, en la lectura que hace Monder de Macedonio “es una enfermedad del lenguaje” (57). No hay más que comparar dos cuentos muy análogos de ambos escritores para probar lo que sugiere Monder. Pensemos en el “Zapallo que se hizo cosmos” de Macedonio y en el cuento “La biblioteca de Babel” de Borges. Ambos cuentos cuentan la historia de un objeto que ha tomado el universo mismo y lo ha sustituido. En el caso de Borges es una biblioteca dividida en habitaciones hexagonales e infinitas. La biblioteca es un monstruo de la razón que toma la realidad de una manera infernal. En el caso de Macedonio es un Zapallo que comienza a crecer hiperbólicamente en Misiones hasta que se traga la tierra y el universo entero que ahora se llama la gran Pulpa Zapallar. El Zapallo es un monstruo orgánico y rizomático, en un crecimiento desproporcionado y caótico como el deseo mismo, como el estilo de Macedonio. El autor abandona las formas de argumentar, los delirios de la razón, la arquitectura límpida del lenguaje borgeano. Aquí Monder explica cómo en Macedonio hay un paso de la razón a la pasión como materia literaria, de la filosofía al deseo. Si Borges cuestiona la subjetividad moderna y el afán representativo al llevar a la razón a sus límites monstruosos, Macedonio cuestiona los mismos principios con una estética del deseo. “A la metafísica de la representación, Fernández opone una metafísica de la



Pasión” (72). Y luego “Macedonio Fernández señala un punto clave: la crítica del sujeto moderno involucra una reescritura de la historia del deseo” (73).

Mientras que los libros académicos suelen imponer un aburrido formato mediante el cual el “marco” teórico antecede y se impone sobre la discusión del objeto, el libro de Monder tiene la virtud de dejar la discusión teórica para el final y de hacer este marco teórico como un continuación más o menos orgánica de la discusión de su objeto de estudio. Es en este capítulo en que el autor propone su teoría de la “ficción filosófica”. “Lo que hace la ficción filosófica es transformar un discurso conceptual en un aparato retórico” (101). Su propuesta es una suerte de deconstrucción positiva. Es decir, se trata de no seguir “martillando sobre las ruinas de la filosofía, sino de ver qué se hace con los materiales de la demolición” (87). Luego de largas digresiones sobre la historia de la filosofía en lo que es tal vez un buen resumen de la relación entre estética y metafísica en occidente, el autor propone que la literatura puede remplazar la filosofía y ser más eficiente en su reemplazo. La literatura puede ser una ruina productiva del fin de la filosofía. Este giro positivo del posestructuralismo y la deconstrucción que hace Monder, es un síntoma de nuestros tiempos. Ante las circunstancias históricas y políticas que nos aterran, parece haber una ansiedad en los círculos académicos de izquierda que abrazaron el postestructuralismo ante la caída de otros aparatos conceptuales académicos como el marxismo. Y así, le pedimos y reclamamos a Derrida y a Foucault, y a Deleuze y a Lacan, lo que ellos siempre se negaron a darnos: propuestas positivas para entender nuestra modernidad más allá de la crítica y la deconstrucción. Sin duda, hay millones de vínculos entre el posestructuralismo y la obra de Borges y Macedonio, y el libro de Monder, tal vez en contra de sus intenciones, termina por afirmar los parecidos.

A veces hacerle una crítica a un libro es pedirle que sea otro libro, y tal vez mi crítica final al importante libro de Monder peque de esto. Pero me pregunto, ¿en qué medida podríamos leer las salidas a los sistemas representativos que señala Monder en la obra de Borges y Macedonio, no sólo como una confirmación de lo que hace el postestructuralismo más adelante en su deconstrucción de la filosofía, sino como una forma política de la literatura? ¿No son acaso la democracia liberal y el socialismo dos sistemas representativos a la que la literatura de Borges y Macedonio ofrecen una salida? ¿No es acaso el capitalismo y nuestra concepción contemporánea de la propiedad privada dos formas del individualismo que Borges y Macedonio deconstruyen en sus textos? Tal vez es hora de ver las similitudes entre la obra de estos dos autores argentinos con el postestructuralismo no como un mero argumento teórico sino como el indicativo de un dispositivo anterior y subterráneo que quizá pueda articular una política detrás de estas formas estéticas y metafísicas. Una política, que a través de una clara estética y metafísica, no caiga en las trampas contemporáneas de la representación social y el individualismo capitalista. Chiste o secreto, ese dispositivo aún queda por dilucidarse.

*Princeton University*

LUIS OTHONIEL ROSA



SHARON MAGNARELLI. *Home Is Where the (He)art Is. The Family Romance in Late Twentieth-Century Mexican and Argentine Theatre*. Lewisburg: Bucknell UP, 2008.

Desde el comienzo de su estudio sobre la representación de la familia en los escenarios mexicanos y argentinos, Sharon Magnarelli indaga sobre la noción muy arraigada de que el teatro ofrece a la sociedad un espejo para que se pueda contemplar a sí misma y, por ende, tiene como una de sus funciones principales mostrar imágenes que le permiten al público verse claramente reflejado en la tarima. Como nota la autora, este acercamiento al teatro en particular como un medio de arte figurativo es problemático por dos razones importantes. Primero, muchas veces los espectadores interpretan estas imágenes como inversas a su propia vida familiar, ya que se niegan a admitir que son tan disfuncionales como las familias que típicamente se ven en el teatro. Vemos en el escenario familias que no son como las nuestras, nos decimos, porque creemos que ni son tan dramáticamente problemáticas ni tan espectacularmente defectuosas en su funcionamiento interior como las representadas ante nuestros ojos. El segundo problema con esta metáfora surge de la imagen del espejo mismo, el cual es una herramienta utilizada para ver y analizar, pero que a la vez no puede ser afectada ni modificada por lo que refleja. Bien puede ser que el teatro refleje nuestras estructuras sociales, pero a diferencia de un espejo, sus temas y su público pueden modificar sus prácticas figurativas, lo cual demostrará Magnarelli a través de una estructura bipartita de su estudio.

En esta idea de que el teatro puede ser modificado por las imágenes mismas que pretende escenificar subyace todo el principio organizativo de *Home Is Where the (He)art Is*. Magnarelli divide su libro en dos partes, la primera titulada “The Family Unit(ed)” y la segunda, “After the Great Divide”. Esta división surge orgánicamente a partir de las obras analizadas; las estudiadas en la primera parte tratan estrictamente sobre la unidad familiar tradicional, mientras que las examinadas en la segunda parte se enfocan en los restos que quedan de la misma una vez se ha producido la desintegración del núcleo familiar. Esta descomposición acaba con el modelo dominante en la organización de la familia ya sea debido a la muerte de uno de sus componentes o a que los hijos abandonan el hogar, pero más frecuentemente –y más significativamente- debido al divorcio y a la separación. En relación a la naturaleza de las piezas, las de la primera parte, que incluyen dramas de Luisa Josefina Hernández, Griselda Gambaro, Hugo Argüelles, Roberto Cossa y Marcela del Río, se caracterizan por un marcado realismo sobrio; en cambio, en aquellas de la segunda parte, entre las que se encuentran dramas de Sabina Berman, Eduardo Rovner, Diana Razonovich como también otras obras de Gambaro y Argüelles, la autora vincula convincentemente la desintegración de la unidad familiar a un cambio en las estrategias figurativas utilizadas por los dramaturgos, con un giro hacia prácticas metateatrales que pretenden agitar cada vez más al espectador. Estas obras rompen constantemente los límites de la cuarta pared, sugiriendo reflexiones tanto sobre



la representación misma como sobre las familias que se representan en el escenario. Mientras que en las obras de la primera parte, el poder del teatro como herramienta de análisis se centra en la familia como unidad social, en las de la segunda parte, dicho poder se enfoca –e incluso se enfrenta– al teatro mismo a través de un examen doble: por un lado, muestra cómo el arte a veces confabula con los intereses establecidos y, por otro, cómo en otras ocasiones difiere de las estructuras de poder que buscan explotar la cohesión social que provee la familia.

En relación a esta división formal y temática, la introducción de *Home Is Where the (He)art Is* establece tres objetivos: examinar las inseguridades, las ansiedades y las actitudes predominantes sobre la vida familiar; revelar las imágenes que sustentamos sobre la familia pero que ignoramos y/o no consideramos; y determinar los efectos de estas obras y tropos más allá de la comunidad teatral que, según la teoría de la *performance*, consiste en el conjunto formado por el intercambio entre los actores y los espectadores, lo cual sólo puede existir mientras dura el espectáculo. Para llevar a cabo esta indagación, Magnarelli toma un conjunto de problemas teóricos, entre los que destacan notablemente aquellos relacionados con cuestiones de género y sexualidad, pero vistos a través de las lentes de las estructuras familiares, el psicoanálisis y la teoría de la *performance*, y lo desenmaraña para ver qué yace en el centro. En este proceso, la autora mantiene un vivo diálogo con críticos tan diversos como estudiosos del teatro hispanoamericano (incluyendo a Frank Dauster, Jacqueline Bixler y Stuart Day entre otros), críticos feministas (Marianne Hirsch, Peggy Kamuf, Judith Butler y Griselda Pollock, por mencionar algunas de ellas), y estudiosos del teatro y la *performance* (como Jill Dolan, Diana Taylor y Susan Carlson), muchos de los cuales podrían encajar en cualquiera de las tres categorías.

A lo largo de su estudio, Magnarelli aborda temas tan diversos como el abuso de poder en las sociedades occidentales, el papel de la naturaleza frente al de la cultura en la invención de la familia como institución sociopolítica, la maternidad como *performance*, cómo las imágenes de la familia son enmarcadas y controladas, los vínculos entre la familia y los mitos de origen nacionales, la familia como forma de canalizar y normativizar el deseo y así mantener el *status quo*, la influencia de las artes y los medios de comunicación en nuestras nociones de maternidad y otros roles familiares, y la artificialidad de la familia en general. En resumen, *Home Is Where the (He)art Is* presenta una amplia mirada a lo que son las familias, cómo son constituidas, qué alcance tienen más allá de los confines del hogar, qué influencias foráneas penetran su estructura, y cómo todo esto es representado en el escenario. Sin embargo, Magnarelli deja claro en su introducción que su intención no es presentar un panorama exhaustivo de estos motivos en el teatro latinoamericano, sino que pretende analizar un conjunto de obras que tienen a la familia como tema central o, a veces, secundario, explorando las repercusiones que se derivan de dicha elección temática.



Con este fin, en *Home Is Where the (He)art Is*, Sharon Magnarelli presenta una rigurosa investigación académica que se apoya fuertemente en el análisis literario basado en el texto escrito, lo cual revela a una lectora aguda capaz de interpretar detalladamente una obra teatral; sin embargo, Magnarelli destaca verdaderamente en sus análisis de los textos interpretados, es decir, aquellos que la autora tuvo la suerte de ver en vivo y en directo en el teatro. El espectáculo puede mostrar esos matices que el texto escrito por sí solo no puede revelar y Magnarelli hábilmente explota las obras a las que ha asistido. Para citar un ejemplo, en su tercer capítulo, centrado en *Escarabajos*, una obra de Hugo Argüelles, entretiene en su análisis una compleja interpretación sobre la importancia del posicionamiento de los espejos en el escenario y la disposición física del atrezo en general, lo cual no puede apreciarse en el texto escrito. A pesar de las excelentes observaciones que surgen en estos casos, el estudioso de la *performance*, a diferencia del crítico literario, notará precisamente cierta preponderancia del análisis del texto escrito o la palabra, y, por ello, una carencia analítica de los otros componentes que constituyen la representación escénica, es decir, sonido, movimiento, espacio y presencia, elementos esenciales en este género que tradicionalmente ha sido caracterizado como la única forma de arte integrado.

No obstante, al concluir *Home Is Where the (He)art Is*, Magnarelli demuestra con éxito el hecho de que nacer dentro de una estructura familiar implica asumir roles interpretados o inventados, por muy naturales que parezcan. Y la separación parentética de *heart/art* en el título del libro es así un guiño a este eje temático central, es decir, a la familia y a la actuación que le da lugar, y, por ello, al reconocimiento simultáneo de que es definida, por un lado, por la aceptación incondicional del individuo y, por otro, por la aquiescencia a roles forzosamente aprendidos, a directrices normativas y a expectativas estrechamente controladas. Es decir, el libro de Magnarelli no es sólo un estudio de cómo se representan las familias en el escenario sino también de la naturaleza *performativa* de todas las relaciones familiares como constructo social. Por esta razón, siendo la representación/actuación innata en el funcionamiento de la familia, es natural que las obras aquí estudiadas sean el blanco perfecto para el análisis de Magnarelli, revelando así los principios y contradicciones de este pilar de la construcción social y el potencial del teatro para descubrirlos.

Princeton University

MATTHEW TREMÉ



CATALINA DONOSO PINTO. *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

El breve libro de Catalina Donoso Pinto *Películas que Escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* (2007) investiga las estrategias narrativas de cómo unas películas recientes reconstruyen una identidad cultural después de las dictaduras de los setenta. La metáfora central del libro, que aparece en el mismo título y luego hila cada capítulo, señala que estas películas “escuchan”, son receptivas, están abiertas y son inconclusas en este diálogo sobre lo identitario. O sea, el proyecto de la reconstrucción de la identidad cultural se registra en estas películas de manera subyacente e indefinida.

La introducción del libro le sirve a Donoso Pinto para elaborar su metodología y criterio en la selección de películas chilenas y argentinas. Su lectura de estos films está arraigada tanto en las teorías narratológicas de Mijail Bajtín como en las teorías cinematográficas de André Bazin. Al analizar en estas obras la estructura del relato y los lenguajes cinematográficos, la autora postula “el maridaje entre la teoría literaria y la teoría del cine en virtud de los aportes que este enlace pudiera suponer en el afán por comprender y rastrear un relato identitario siempre inserto en las contingencias sociales” (10-11). Donoso Pinto explica que se enfoca en Chile y Argentina por haber pasado estos países dos de las más violentas represiones clandestinas del Cono Sur, según informa el organismo Nunca Más. En este punto, creo que la autora sí está aportando una mirada diferente al panorama crítico al borrar la frontera entre naciones e indagar las semejanzas entre ambos cines que lidian con identidades truncadas por el trauma. Un cuestionamiento identitario al nivel formal y temático, sin necesariamente explayarse de manera explícita en cuanto a la historia política, une las once películas que la autora propone estudiar en los capítulos siguientes.

A pesar de anunciar en el título del libro que once películas serán el objeto del estudio, en realidad son cinco las películas que se analizan detenidamente: dos largometrajes de ficción y tres documentales. Uno de esos largometrajes, *La ciénaga* (2000) de Lucrecia Martel, ocupa un espacio idiosincrásico en el texto de Donoso Pinto. Es en el primer capítulo que la autora se dedica exclusivamente al análisis de esa película, con muy breves menciones de las películas *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001) y *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002). Utilizando el término “feminodistopía”, apropiado de una teoría de Mary Louise Pratt sobre “feminotopías”, Donoso Pinto revela cómo *La ciénaga* narra la nación argentina de la posdictadura: existe un pequeño mundo decadente y sofocante, poblado por muchas mujeres. La película se refiere a seres marginados (mujeres e indígenas), espacios supuestamente en conflicto (ciudad-campo, Argentina-Bolivia) y mitos populares de la oralidad (el perro-rata y la aparición de la Virgen María). Según la autora, todos estos intentos de dialogar con una identidad nacional hacen de la película



un texto interrogatorio: se postulan diferentes identidades, pero no se cierra el texto a otras configuraciones.

Este primer capítulo de Donoso Pinto capta perspicazmente las múltiples corrientes de ambigüedades, silencios y discursos conflictivos que corren por *La ciénaga* y hacen de ella un texto provocativo. Sin embargo, a pesar de una lectura sensible que ilumina aspectos sutiles de la película, este capítulo no parece encajar cómodamente dentro de la totalidad del argumento de la autora. El libro se estructura entorno al contraste entre películas chilenas y argentinas. Al presentar esta película sin otro film interlocutor, carece de ese diálogo fructífero que los otros capítulos desarrollan. También provoca un cuestionamiento sobre la decisión de incluirlo de tal forma. Hay muchos *films* argentinos recientes que interrogan lo identitario de maneras muy sugerentes y hubieran ofrecido un contrapunto analítico a *La ciénaga* y luego los otros capítulos en su conjunto.

El segundo capítulo se concentra en dos documentales chilenos: *Este año no hay cosecha* (2000) de Fernando Lavandero y *Ningún lugar en ninguna parte* (2004) de Luis Torres Leiva. Donoso Pinto arguye que es justamente en los documentales chilenos donde se ha revitalizado el actual cine chileno. Recalca la autora que el género documental se destaca por “una apuesta estética más arriesgada y [...] un ethos más complejo que el que han presentado la generalidad de los filmes de ficción chilenos de los últimos años” (47-48). A manera de introducción, la autora primero ofrece una sinopsis de otros dos documentales chilenos que han dejado sus huellas en los *films* que analizará. Para ella, *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1979) y *Cien niños esperando un tren* (Ignacio Agüero, 1988) dejan su marca de modo diferente pero igualmente profundo en los documentales de Lavandero y Torres Leiva. Por ejemplo, no hay referencia explícita al trauma histórico que Guzmán registra, pero ambos *films* contienen el legado de ese trauma. Otra huella del pasado se percibe en la película de Lavandero, donde se expresa un vínculo claro con Agüero al continuar con esa mirada a los niños marginados de Chile.

La autora elige los dos documentales recientes para ilustrar una visión más radical del tema de lo identitario. *Este año no hay cosecha* juega con las cuestiones de punto de vista y autoridad. Este documental muestra la vida de los niños de la calle, pero un cambio de perspectiva ocurre cuando los niños toman control de la cámara y por ende controlan la imagen y el discurso. Sin olvidar el poderoso papel de montaje, Donoso Pinto nos subraya eficazmente la importancia del estar/no estar del director dentro de este proceso de retratar y dialogar con un sujeto muchas veces excluido del discurso nacional. Si bien su análisis nos indica un ejercicio cinematográfico al ceder “el micrófono al sujeto para que éste hable por sí mismo”, su análisis de *Ningún lugar en ninguna parte* nos propone un ejercicio cinematográfico al detenerse ante unos sujetos que nos miran, los habitantes de un barrio de Valparaíso, para “escucharlos” visualmente. Donoso Pinto profundiza en este tema, explicando que “lo drástico de ese gesto (el de la mirada insistente sobre otra mirada) despierta aspectos emotivos sobre esas individualidades: *quién es ese otro*,

*quién es*, sea tal vez la pregunta más evidente y no por eso menos turbulenta” (62). Aquí el juego del tiempo, o sea, el detenerse para acercarse a los sujetos, nos hace conscientes de nuestra presencia como espectadores y la presencia de los retratados como sujetos en la pantalla. Al igual que el otro documental estudiado en este capítulo, la apertura del diálogo a otros sujetos no significa que habrá respuestas definitivas, sino todo lo contrario. La fuerza de este capítulo proviene del estudio riguroso de los dos *films*: Donoso Pinto percibe dos estrategias narrativas diferentes en estos documentales, pero los contrasta y nos enseña una preocupación complementaria por identidades más bien ausentes. La autora resume que estos documentales funcionan con “la intencionalidad de mezclarse con eso que ha sido recluso más allá de los márgenes de los discursos hegemónicos, otorgándoles presencia y dándoles la posibilidad de modificar el discurso original” (87).

El tercer capítulo nos plantea la cuestión de identidad mediada por el concepto del disfraz. Donoso Pinto escoge dos películas, una chilena y otra argentina, que juegan con las fronteras entre los géneros de ficción y documental, y, por ende, con el mismo concepto de la verdad. Su análisis se concentra primero en la película chilena, *Y las vacas vuelan* de Fernando Lavandero (2003), que al final se vuelve documental. Tenemos desde el principio del *film* el punto de vista de un personaje extranjero, un danés, sobre Chile. Al final de la película se divulga que la mirada privilegiada no era extranjera: “No es el danés-personaje el que mira ni el que habla ni el que reflexiona, es el director de la película el que ha planeado esta trampa” (73). Por un lado, el punto de vista disfrazado nos permite una relectura de lo “chileno”, poniendo en evidencia lo escurridizo y permeable que es el concepto de la identidad. Por otro lado, esta mirada disfrazada funciona para “desenmascarar” uno de los mecanismos principales en la producción discursiva: la imposición de un punto de vista en un texto. La autora vincula la estrategia empleada aquí, el disfrazar el punto de vista, con la de *Este año no hay cosecha*, el ceder el punto de vista a otro, para cuestionar la primacía de ver para saber lo identitario. De hecho, a pesar de que Donoso Pinto no articula esta conexión entre ver/saber en todas las películas estudiadas en su libro, creo que este lazo las une a todas, con excepción de *La ciénaga*, y puede ser una de sus observaciones más incisivas y sugerentes. Es más, tal observación sobre el ver/saber bien podría ampliarse, vinculándose con otras películas recientes de Chile y Argentina, ofreciendo una fecunda relectura de una época posdictatorial y poscrisis.

La segunda parte de este capítulo continúa con lo identitario y el uso del disfraz, pero esta vez utilizando un texto que se refiere explícitamente a la dictadura argentina de los setenta. *Los rubios* (2003) de Albertina Carri es un documental que intenta acercarse a la historia quebrada de su familia y su país, en una prueba de recomponerla. Donoso Pinto subraya las estrategias utilizadas por Carri que manifiestan lo imposible de este ejercicio discursivo de reconstitución: el ambiente y actuación de muñecos en vez de actores, la ficcionalización de una historia real y las entrevistas verdaderas proyectadas

por un televisor demuestran un distanciamiento de los eventos históricos que nunca podrá eliminarse por completo. La historia familiar cristaliza las multitudes de historias semejantes que abarca la historia nacional de la época dictatorial. Al presentarla de manera ficcionalizada, con personajes portando pelucas, se declara la importancia del disfraz, lo vital de adoptar otra perspectiva para intentar acercarse a la identidad, aunque eventualmente fracase en ese intento. En este sentido, Donoso Pinto aproxima los *films* *Y las vacas vuelan* y *Los rubios* en un diálogo revelador sobre la identidad cultural. Su contraste y análisis logran presentar una valiosa aplicación narrativa del disfraz: afirma que estas dos películas “[m]ienten para terminar diciendo la verdad” (84).

A modo de conclusión, Donoso Pinto reitera en la última sección de su libro el papel clave de la narratología en el cine y reflexiona sobre la manera en que informó su estudio sobre las cuestiones de identidad cultural. Sigue ese hilo para trazar las conexiones entre las ideas centrales que plantea en los tres capítulos anteriores. Sólo en sus últimos dos párrafos nos ofrece una síntesis más que un repaso: la autora explica cómo cada película que comentó en su texto aporta algo original al diálogo de identidad cultural posdictatorial y extra-institucional.

Los aciertos de este libro son muchos. Primordialmente crea un saludable diálogo entre textos, culturas, y estrategias narrativas de las posdictaduras chilena y argentina. Como sabemos, la crítica cinematográfica en estos últimos años ha dedicado mucha atención al Nuevo cine argentino por su labor renovadora en el ámbito cultural. Este libro contribuye a un necesario estudio del reciente cine chileno. Además, la lectura de Donoso Pinto enriquece el existente corpus crítico al ubicar el cine argentino dentro de un contexto más amplio: la autora reinserta la Argentina dentro del contexto del Cono Sur e inserta a Chile dentro del contexto crítico del cine latinoamericano. A pesar de su brevedad, el nuevo libro de Donoso Pinto merece una lectura no sólo por contribuir unos análisis sugerentes de lo identitario en ciertos films recientes, sino también por tomar un importante paso en su estudio atento al diálogo entre el cine chileno y el argentino.

*Hanover College*

FERNANDA ZULLO



